

# Schluss

Zu Beginn dieser Arbeit bestand die Annahme, dass die exegetischen und durchaus biographistischen Vorgehensweisen der breiten Beuys-Rezeption im Habitus des Künstlers begründet seien und es im Werk selbst fuße, dass das Künstlersubjekt als unverzichtbarer Bezugspunkt für eben jenes Werk gilt. Nach den vorgenommenen Analysen, die verschiedene Momente der Subjektkonstitution betrachten, kann allerdings kaum von künstlerischen Strategien oder Methoden ausgegangen werden. Vielmehr wurden Verschränkungen von Selbst- und Fremdbild sowie von Darstellung bzw. Inszenierung und Konstitution aufgezeigt. Das Künstlersubjekt ist nicht das Ergebnis eines einseitigen Produktionsprozesses. U. a. aus diesem Grund soll nun rückblickend nicht von einem ‚Werk neben dem Werk‘ gesprochen werden. Zugleich wurde in der Analyse der Tatarenlegende, der gewählten autobiographischen Schriftstücke und der exemplarischen Auftritte von Beuys – alle samt Momente des ‚Autobiographischen‘ – gezeigt, dass der Künstler als autofiktionales Subjekt in Erscheinung tritt und die ihm eingangs unterstellte Künstlichkeit geradezu ausstellt. Sein Hut wurde als Symbol dieser Autofiktionalität titelgebend für diese Arbeit. Er fungiert als Rahmung des Künstl(er)i(s)chen, die letztlich auf Beuys’ gesamtes Leben projiziert wird.

Wie dargelegt, wird die Tatarenlegende von der Rezeption entweder als (potentielles) Faktum behandelt oder auf Grundlage ihrer mangelnden Historizität als Fiktion verworfen, während hier von dem Verdacht ausgegangen wurde, dass ‚die Geschichte‘ selbst Fiktionshinweise beinhaltet und insofern als eine Form von Autofiktion charakterisiert werden kann. ‚Die Geschichte‘ existiert in der durch diese Bezeichnung suggerierten Singularität eben nicht. So wurde darauf verzichtet, einen Abgleich von erzählter Legende und historischer Realität vorzunehmen und hingegen die Genese und Formen der Legende beleuchtet. Der Verdacht hat sich bestätigt: Die Legende stellt selbst das Problem einer Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion sowie ihren Mangel an Referentialität aus, etwa indem die Erzählungen Hinweise darauf enthalten, dass sie als solche, als Erinnerung und Rekonstruktion, eine Imagination darstellen, aber auch, indem Beuys selbst die Legende als Mythos kennzeichnet und als ‚so eine Geschichte‘ bezeichnet, die man sich erzähle. Auch daraus, dass unterschiedliche Versionen der Legende existieren, ergibt sich ihre Autofiktionalität, wenn diese Versionen nebeneinander gestellt oder nebeneinander wahrgenommen werden. Die Legende existiert nicht im Sinne Tomaševskijs als

‚ideale biographische Legende‘ als ‚literarisches Faktum‘, das die Wahrnehmung von Beuys zu seinen Lebzeiten beeinflusste, sondern das parallele Existieren verschiedener Versionen müsste doch gerade die Wahrnehmung geprägt haben.

In der Erzählung selbst bzw. im Zusammenspiel der verschiedenen Erzählungen werden Konstruktionsmomente sichtbar. Verschiedene Geschichten, plurale Stimmen und Subjekte sind zum Vorschein gekommen, die voneinander ‚abschreiben‘, aber auch abweichen. Beuys selbst hat sich dabei als unglaubwürdiger bzw. unzuverlässiger Erzähler seiner Biographie erwiesen. Die Funktionen der Legende, die ausgemacht wurden, reichen von einer Beglaubigung der Künstlerschaft und einer biographischen Legitimation des künstlerischen Schaffens über den Moment der Zeugenschaft hin zur Relativierung des Biographischen und der Darlegung der *Plastischen Theorie* als ‚Errungenschaft‘ eines bereits etablierten Künstlers. Darunter scheint vor allem das Moment der Beglaubigung zu erklären, dass die Legende so populär geworden ist und verbreitet wurde. Aber eine Bevorzugung dieser einen Funktion scheint von Seiten der ‚Produktion‘ nicht angelegt oder vorgesehen. Das Bild von Beuys, das letztendlich entstanden ist, ist in kollektiver AutorInnenschaft hervorgebracht worden.

Das Subjekt der (auto)biographischen Erzählung geht im Falle Beuys‘ nicht aus seiner Vita hervor, die es nacherzählt; das Subjekt der Legende ist vor allem im Moment seines jeweiligen Erzählens existent. Somit hat Beuys, das ließe sich zumindest schließen, den gängigen Umgang mit dem/der KünstlerIn bewusst in seiner Legendenbildung reflektiert, nicht zuletzt indem er Stereotype aufgreift und auf biographische Topoi rekurriert. Insofern scheint die Legende ein ironischer Kommentar zur Figur des Künstlers/der Künstlerin zu sein. Allerdings kann auf Grundlage der vorangegangenen Analyse letztlich nicht entschieden werden, ob die Etablierung der Legende durch den Künstler und sein Umgang mit ihr die Tradition einer anekdotische KünstlerInnenbiographik reflektiert oder bloß eine Methode darstellt, zu Beginn der künstlerischen Karriere mediale Aufmerksamkeit zu bündeln. Jedenfalls ist Beuys‘ Habitus nicht so plakativ wie viele meinen.

Dem ironischen Moment einer entsprechenden Poetik und Programmatik von Beuys steht vor allem die Wirkmacht der Legende und der Ernst gegenüber, mit dem die Rezeption die Selbstentwürfe von Beuys geglaubt, sie tradiert und verifiziert hat. Insofern bestätigen sich de Mans Ausführungen zur Autobiographie: Kunst und Leben – erdichtete und gelebte, historische Biographie – stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, sie produzieren einander gegenseitig. Nicht zuletzt aus diesem Grund kann Beuys seine Selbststilisierung durchaus zum Vorwurf gemacht werden, hier sind ethische Fragen, die sich angesichts einer autofiktionalen Existenz stellen ließen, aber bewusst außer Acht gelassen worden. Für die Ironie der künstlerischen ‚Selbstdarstellung‘, die am Ende dieser Arbeit weder auf das

Selbst zurückgeführt, noch auf der Ebene der Darstellung angesiedelt werden kann, spricht allerdings das, was die Analyse des *Lebenslauf Werklauf* ergeben hat.

In früheren autobiographischen Schriftstücken relativierte Beuys zunächst deutlicher die Bedeutung der Künstlerbiographie für sein Schaffen, indem er einen entsprechenden poetologischen Hinweis einfügte, und wandte sich gegen eine biographistische Rezeption, die die Vita als Argumentationspunkt nutzt. Auch der *Lebenslauf Werklauf* kann als Parodie auf eine entsprechende Rezeptionshaltung gelesen werden. Er lässt die Annahme, dass Kunst und Leben eine besondere Einheit bilden, sowie die Annahme einer Beglaubigung und Legitimation der Kunst durch das Leben ins Leere laufen, wie gezeigt wurde. Allerdings lässt der *Lebenslauf Werklauf* neben der fiktionalen auch eine faktuale Lesart zu und wird vielerorts gerade als Beweis für die sogenannte Engführung von Leben und Werk bei Beuys angeführt. Vor allem angesichts einer Ästhetik des Fluxus, in dessen Kontext der *Lebenslauf Werklauf* 1964 veröffentlicht wurde und die sich programmatisch vom Ego des Künstlers/der Künstlerin und von diesem/von dieser als Individuum abwandte, erscheint das Erschreiben der eigenen Kunstbiographie als ironische Strategie. In der Rezeption, der Verbreitung und Verwendung des Lebenslaufs konnte sich Beuys den Praktiken und der Wirkmacht des Autobiographischen allerdings nicht entziehen – oder hat sich ihnen schlechtweg nicht entzogen. Der Inhalt des künstlerischen Beitrags wurde in Katalogen und Biographien verifiziert. Beuys war wie andere KünstlerInnen offen für Zuschreibungen. Außerdem hat er eine biographische Lesart ebenso wie eine Negierung derselben provoziert. Gerade auf dem Aachener Fluxus-Festival besetzte er die Rolle des Künstlers, die er in den autobiographischen Schriftstücken zunächst deutlicher hinterfragte, überaus offensiv.

Allerdings ist dies nicht unbedingt im geplanten Ablauf der Aktion in Aachen, sondern in ihrem tatsächlichen Verlauf, ihrer Medialisierung und Tradierung begründet. Diese Aktion, die den *Lebenslauf Werklauf* rahmte, wurde für eine genauere ‚Bewertung‘ der Subjektpoetik als weiteres Moment der Konstitution untersucht. Das wirksamkeitskonstituierende Moment der Performance läuft allerdings vor allem über die Medialisierung derselben ab, durch die das inszenierte Subjekt wirksam wird: Die Verletzung des Künstlers während der Aktion wurde als Grenzüberschreitung wahrgenommen, stellt aber im Grunde keine Überschreitung dar. Gemäß der Ästhetik des Performativen ist sie ein Bestandteil der künstlerischen Performance. Durch ihre Medialisierung findet die in der Performance vollzogene Identität aber Eingang in die Realität. Aufnahmen, die folglich Dokumente und Inszenierungen zugleich sind, aber auch Medienberichte bilden Schnittstellen, die eine andere Rahmung der Aktion vornehmen. So werden die Grenzen zwischen Kunst(aktion) und Realität in der Performance nicht gesprengt oder überwunden, wie mancherorts vermutet wird, aber sie haben sich in der

Analyse als durchlässig erwiesen. Der Auftritt des Künstlers, so kann die Ästhetik des Performativen aktualisiert werden, ist keine ‚Waffe‘ gegen die Medialisierung, die Identität des Künstlers zehrt geradezu von dieser Medialisierung. Eine mögliche Verallgemeinerung dessen bleibt sicher zu überprüfen, da die Analyse nur einen Ausschnitt der Aktionskunst von Beuys und einen eben kleineren Ausschnitt der Performancekunst an sich beleuchtet. Für eine weitere Untersuchung des Verhältnisses von Aktionen, Medialisierung und Wahrnehmung bieten sich etwa diejenigen Aktionen an, die Ute Klophaus (1940–2010) fotografisch dokumentierte, weil ihre Aufnahmen sich in ihrer Künstlichkeit als eigene Werke präsentieren und – als Inszenierung einer Inszenierung – eine besonderes prekäre Schnittstelle darstellen.

Beuys' Auftritt in Aachen mag (vor allem durch die Wirkmacht seiner Medialisierung) als identitätsbildende Selbsttechnik fungieren; seine Performances, so lässt sich auch aus der Analyse der Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* schließen, stellen aber auch eine Aufführung derartiger Techniken dar, die als künstlerisches und künstliches Moment erscheint. Um diese Annahme zu untermauern bedürfte es allerdings einer weiteren Beschäftigung mit den öffentlichen Auftritten von Beuys oder auch seinen sozialpolitisch motivierten Aktivitäten. Dass sich die Anfangshypothesen dabei aber weiter bestätigen würden, deuten jene bereits genannten Stimmen in der Forschung an, die von einem monologischen Moment in den Diskussionsrunden sowie einer Ästhetisierung des Politischen und Aktionistischen durch Beuys ausgehen. In der vorliegenden Arbeit wurde eine Untersuchung dessen ausgelassen und in einem letzten Kapitel exemplarisch die Beuys-Retrospektive im Guggenheim Museum von 1979 als weiterer Inszenierungsraum und Präsenzmoment des Künstlers und Schnittstelle zwischen Künstler und Gesellschaft analysiert, weil die Biographie von Beuys damals als wesentliches Element in die Schau integriert wurde. Die Ausstellung stellt den Lebensweg des Künstlers nach und ist insofern repräsentativ für einen biographistischen Umgang mit Beuys. Sie dient maßgeblich als Medium der biographischen Narration um die ausgestellten Objekte. Das wurde schon in der Analyse der Legende dargelegt, die im Kontext der Retrospektive eine besondere Tradierung erfuhr. Die Retrospektive dient somit auch der Manifestation eines jenen Künstlersubjekts, das Beuys zeitgleich in Interviews negiert.

Die Ausstellungsnarration von 1979 wurde hier allerdings nicht als naive Form des Biographismus, sondern als Modell einer Rezeption erfasst, das Zusammenhang konstruiert, aber eine Inszenierung im theatralen Raum des Museums darstellt. Auch vor dem Hintergrund der AutorInnenschaftsdebatte der 1960er-Jahre scheint eine solche Lesart sinnvoll. Anhand des Archivmaterials zur Retrospektive wurde untersucht, wie in der Ausstellung ein Zusammenhang zwischen Künstler und Werk als Einheit konstruiert wird. Innerhalb der Ausstellungsnarration werden die

Objekte ‚verdoppelt‘ und erst in der Erzählung und durch den Audioguide ein autobiographischer Charakter konstruiert.

Mit der Analyse der New Yorker Retrospektive wurde zwar ein Blick auf eine bedeutsame Schau von Beuys geworfen, ihr ist in ihrem offensiven ‚Biographismus‘ aber eine besondere Narration eigen; die Berücksichtigung weiterer Ausstellungen würde möglicherweise andere Zuschreibungsmechanismen zu Tage bringen. Aber auch wenn die Retrospektive eine Besonderheit darstellt, lassen sich die Ergebnisse der Analyse dahingehend verallgemeinern, dass Beuys Zeit seines Lebens als auktorialer Erzähler auftrat. Davon zeugt auch die benannte exegetische Rezeption um ihn. 1979 führte Beuys die BesucherInnen auf dem Audioguide persönlich durch die New Yorker Schau und erklärte sich. Diese Exegese durch Beuys selbst, die Idee bzw. Intention *um* die Objekte sind zugleich Gegenstand der Ausstellung, in der wiederum die exegetische Rezeption des Künstlers angelegt ist. Die Zuschreibungsmechanismen im Museum werden etwa über die erfassten Ausstellungsrezensionen weitergetragen, sodass die paradigmatischen Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ gleichsam provoziert wird, die einen Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete. Nach Beuys‘ Tod stellt sich so (auch aus rechtlicher Sicht) die Frage: *Wer darf (was) erzählen?* Eine entsprechende Kritik hat schon Ausstellungen getroffen, die kurz nach dem Tod von Beuys stattfanden, weil sich aus Beuys‘ Künstlerschaft maßgebliche Fragen nach Autorität und Autorisation ableiten lassen. Aber es scheint notwendig, dass andere ErzählerInnen den Platz einnehmen, den einst Beuys inne hatte, und die ihn nicht bloß nach-erzählen, sodass der einstimmige, paraphrasierende Charakter der Beuys-Rezeption eines Tages durchbrochen wird. Besonders aufschlussreich scheint in dieser Hinsicht eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Erzählens bei Beuys. Neben den ‚Geschichten‘, die seine Installationen, Objekte und Bilder ‚beinhalten‘, scheinen sich vielfach alternative Erzählungen etabliert zu haben. Beuys selbst gab an, ‚Gegenbilder‘ erzeugen zu wollen:

Die Leute sind sehr kurzsichtig [...], wenn sie sagen: Der Beuys macht alles mit Filz und dann will er etwas aussagen von KZ [sic!]. Ob ich nicht daran interessiert bin, durch diese Filzelemente [...] die ganze farbige Welt als Gegenbild im Menschen zu erzeugen, danach fragt keiner.<sup>1053</sup>

Nun referiert etwa die Arbeit *mein und meiner lieben verlassener schlaf* (1965, *Block Beuys*) visuell doch in den 1960er-Jahren medial präsent gewordene Bilder von Schlafplätzen in Konzentrationslagern, Beuys‘ Äußerung entsprechend sind derartige Referenzen aber kaum beachtet worden. Dieses Verhalten mag auch eine

---

<sup>1053</sup> Beuys in: Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Fragen an Joseph Beuys. O.P.

Nachwirkung der Kriegszeit sein, die von Seiten psychologisch informierter WissenschaftlerInnen genauer beleuchtet werden kann.

Von Seiten der Kunst- bzw. Literaturwissenschaft scheint es ferner ertragreich, neben der Untersuchung von Beuys' Schaffen und Agieren auch eine Analyse weiterer KünstlerInnen vorzunehmen, die auktoriale und autobiographische Erzählungen liefern, um eine mögliche Verallgemeinerung der Ergebnisse zu prüfen und eine weitere Einordnung von Beuys' zu ermöglichen, vor allem weil gerade auch die 1960er-Jahre von künstlerischen autopoietischen Strategien des *self-fashioning* geprägt waren. So ließe sich auch, gerade indem der Blick weg von Beuys gerichtet würde, beurteilen, inwiefern Beuys möglicherweise ein Paradigma für etwas Anderes darstellt, für einen Nationalhelden oder einen ‚politischen‘ Künstler beispielsweise. Indem Beuys, wie dargelegt, seine Identität als performative Kategorie inszeniert und sich als ‚ästhetische Existenz‘ einer Verbindlichkeit entzieht, streift er in jedem Fall Identitätsparadigmen, die auch andere KünstlerInnen medialisieren.

In Bezug auf den Existentialität und Universalität von Beuys wird Christoph Schlingensief (1960–2010) oft als besonderer Nachfolger von Beuys verstanden,<sup>1054</sup> wenngleich nun gezeigt wurde, dass es gerade bei Beuys Momente der Brechung dieser offensiven Position gibt. Nach dem Tod des Regisseurs und Künstlers wurde die Befürchtung geäußert, dass „Schlingensief ohne Schlingensief nicht noch schlimmer und unmöglicher [sei] [...] als Beuys ohne Beuys“.<sup>1055</sup> Schlingensief hatte seine Biographie und Person vor allem seit seiner Lungenkrebsdiagnose 2008 in seinen Arbeiten und Inszenierungen thematisiert und medialisiert. Wie Beuys mag

---

<sup>1054</sup> Vgl. Dickel: Joseph und seine Söhne.

<sup>1055</sup> Vgl. Schmid, Karlheinz: Lieber Christoph. In: Christoph Schlingensief. Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon, Biennale Venedig. Köln 2011. S. 323–325, hier S. 323. Dabei wurde der Deutsche Pavillon auf der Biennale in Venedig 2010 mit dem *Goldenen Löwen* für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet, obwohl seine Gestaltung wenig mit der vom Künstler vorgesehenen Beseelung gemein hatte. Schlingensief war vor der Fertigstellung des Pavillons verstorben. Der Ausstellungsraum wurde im Grunde vom Ausstellungs- und Aktionsraum zur Gedenkstätte für den Künstler und seine Arbeiten umfunktioniert. Die ‚Kunst‘ dient somit wieder dem Verweis auf das eigentliche Kunstwerk: den Künstler und seinen Aktionismus. Der für die Institution Museum beschriebene und prophezeite Zustand der Leblosigkeit (nach Valery und Adorno) scheint genau dort zu herrschen, wo ein statischer Werkbegriff ein performatives Wesen der Kunst und Ausstellung im wahren Sinne des Wortes verstellt. Ebenso wie der Pavillon hat auch die große Schlingensief-Retrospektive in Berlin 2013 gute Kritiken bekommen. Vgl. Reichelt, Matthias: Christoph Schlingensief. In: Kunstforum International 225 (2014). S. 253; Schirner, Karin: Christoph Schlingensief in den KW. Retrospektive der Provokationen: [www.artberlin.de/ausstellung/christoph-schlingensief-berlin/](http://www.artberlin.de/ausstellung/christoph-schlingensief-berlin/) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016) sowie Seeßlen, Georg: „Der Fehlermacher der Nation“. In: Zeit Online. 28.11.2013: [www.zeit.de/2013/49/christoph-schlingensief-retrospektive/](http://www.zeit.de/2013/49/christoph-schlingensief-retrospektive/) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016). Allerdings gibt es auch Hinweise auf ein „methodisches Problem“, vgl. Probst, Carsten: Retrospektive. Berlin schaut auf Christoph Schlingensief. In: Deutschlandfunk. 30.11.2013: [www.deutschlandfunk.de/retrospektive-berlin-schaut-auf-christoph-schlingensief.691.de.html?dram:article\\_id=270675](http://www.deutschlandfunk.de/retrospektive-berlin-schaut-auf-christoph-schlingensief.691.de.html?dram:article_id=270675) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

er zunächst als unverzichtbar erscheinen, allerdings sind bereits im Vorfeld unterschiedliche Subjekte auszumachen: Da sind die SchauspielerInnen, die Schlingensief in seinen Stücken *spielen*; die Figuren, die Schlingensief in seinen Inszenierungen *spielt* und da ist Schlingensief, der als öffentliche Person, als ‚er selbst‘ auftritt. Dass sich bei Schlingensief wie bei Beuys verschiedene Bereiche der bildenden und darstellenden Kunst überschneiden, spricht für einen interdisziplinären Ansatz, der auch dieser Arbeit zugrunde liegt.

Wem die unternommenen Schlussfolgerungen zu formalistisch erscheinen, dem sei entgegnet, dass diese Arbeit sich so bewusst einer Rezeption entgegenstellt, die dem ‚Zauber‘ von Beuys, dem Glauben an seine Welt verfallen ist. Um die Rolle oder Funktion des Künstlers und verschiedene Inszenierungsverfahren zu fassen, die eben nicht mit einer ‚Unmittelbarkeit‘ zu verwechseln sind, wurde der Begriff der Autofiktion verwendet, der ganz zu Beginn der Untersuchung nur einer unter vielen war, aber zutreffend für das künstlerische Verfahren von Beuys und den Modus des Künstlers ist, der sich als Fakt, aber auch als Fiktion darstellt bzw. sich sowohl als Fakt oder Fiktion erfassen lässt.

Insofern ist möglicherweise nicht zwischen einem antibiographischen und einem autobiographischen Konzept zu unterscheiden, wie es in der Einleitung mit Verweis auf Eva & Adele angedeutet wurde. Bei dem Künstlerduo geht etwa das Bemalen ihrer Gesichter ihrem Auftritt voran, was gewissermaßen verdeutlicht, dass ihr Körper das künstlerische Material ersetzt und ihnen eine gewisse Künstlichkeit und Fiktionalität eigen ist. Ganz wie Eva & Adele ist Beuys vergleichbar mit dem Barthes'schen *scripteur*, der den Autor/die Autorin ersetzt und nur im Moment der Hervorbringung durch den Text existiert. Dass das Künstlersubjekt auch in Beuys' Fall gewissermaßen beständig im Wandel und nicht fix ist, bedeutet zugleich vielleicht auch eine Schwäche; eine Schwäche der Theorie in der Analyse, eine Schwäche der Praxis und möglicherweise eine Schwäche der Inszenierung selbst. Beuys zeigt sich im Grunde unverbindlich, obwohl er doch so viel versprach. In diesem Punkt liegt vielleicht auch der Umstand begründet, dass die Schlussfolgerungen zu Beuys möglicherweise nicht zwingend erscheinen. Und vielleicht ist auch Beuys' Kostüm – besonders sein Hut als autofiktionalisierendes Moment – ein Grund für die missliche Rezeption des hybriden bzw. reflexiven Subjekts. Dieses wird in der Rezeption auf ein Einheitliches herunter gebrochen und die Figur des Künstlers womöglich gerade wegen seiner gleichbleibenden Erscheinung auf die empirische Person projiziert, wobei diese Erscheinung doch als Markierung der (Auto)Fiktion lesbar und insofern nicht eindeutig ist. Dabei mag das gleichbleibende Äußere von Beuys in Kontrast zu dem changierenden Subjekt stehen, das ausgemacht wurde. Allerdings dient dieses Äußere der Etablierung der Marken über die Erkennbarkeit und (unterschwellig immer auch) der Etablierung im Bereich der Kunst.

Entsprechend der Ausgangshypothese wurde Beuys als autofiktionales Subjekt kategorisiert. Aber kann der Begriff der Autofiktion nun nach der Analyse weiter spezifiziert werden? In der Literaturwissenschaft bezeichnet er den Konstruktcharakter und die Fiktionalität von Autobiographie und autobiographischem Subjekt sowie der Positionen von AutorIn, ErzählerIn und/oder ProtagonistIn. Für Beuys ist der Begriff insofern charakteristisch, als dass er – zumindest in manchen Fällen – die Konstruktion seiner Identität ausstellt und Autor, Erzähler und Subjekt nicht immer ein und dieselbe ‚Person‘ sind. Im *Lebenslauf Werklauf* ist die Referentialität des Geschriebenen als Hinweis auf den Moment der aktiven Herstellung des Autobiographischen gegenwärtig und ebenso weist das im fiktionalen Raum der Retrospektive erzählende Subjekt wiederum keine Identität mit dem Künstler in Interviews auf, der sich gegen just die biographische Erzählung wendet, die er in der Ausstellung selbst vornimmt. Der autofiktionale Charakter des Künstlersubjekts scheint insofern vor allem mit der Zugehörigkeit zur performativen Kunst und mit der Intermedialität zusammenzuhängen, mit der eine Vermischung von ‚Werk‘ und ‚Realität‘, Präsenz und Repräsentation einhergeht. Beuys nutzt potentiell einen jeden Auftritt für einen neuen Selbstentwurf, dem er über einen Verweis auf den Bereich des Künstlerischen die Verbindlichkeit entzieht. Diese Spannung gilt es in der Vermittlung, in der Rezeption deutlich zu machen. Zugleich ist die ‚Performance‘ des Künstlers aber insofern nicht auf Momente des Performens beschränkt. Und im Vergleich zu Beispielen aus der Literatur zeichnet sich das Subjekt durch eine körperliche Identität aus, die bei Beuys nicht zuletzt durch den Hut markiert wird und die im Falle textueller AutorInnenfiguren und AutorInnen aus Fleisch und Blut nicht gegeben ist. Inwiefern sich ‚literarische‘ und ‚künstlerische‘ Autofiktionen unterscheiden, muss an dieser Stelle aber offen gelassen werden und kann nur durch weiterführende Analysen untersucht werden, die die Kategorie des Autobiographischen und vor allem eine autobiographische Methodik in der Kunst weiter befragen.